

Literatura y crisis: escribir la dignidad

Literature and Crisis: Writing Dignity

Raquel Olea
Crítica literaria y cultural
raqueloleab@gmail.com

Resumen

Este ensayo se pregunta por la escritura y los modos de narrar la crisis producida por el estallido social. Se trata de pensar los lenguajes posibles de algunas producciones estéticas: textos, cuerpos, signos individuales y colectivos que han permitido proponer sentidos. Escritos durante o después del estallido social, en un género tradicional o en una propuesta aún inédita de escrituras en papel o en otros soportes; con autorías reconocidas o en el anonimato de la calle y la voz popular. Estos lenguajes hacen ver que lo desconocido, lo todavía no dicho, lo aún sin historia se nombra en la potencia imaginaria de escrituras diversas. Esta diversidad produce un enriquecimiento de lo literario, en sus modos de relación con la historia.

Palabras clave: Escritura, grafitis, performances, pandemia.

Abstract

This essay asks the question of writing and the modes of narrating the crisis produced by the social outbreak in Chile. It aims at thinking possible languages for several aesthetic productions: texts, bodies, individual and collective signs that have enabled to propose meanings. The essay engages with languages written during or after the social outbreak; in a traditional genre or in an unconventional writing proposal; either on paper or using other mediums; with recognized authorship or in the anonymity of the streets and the popular voice. These languages show that the unknown, the still unsaid, the still without history are named in the imaginary power of diverse writings. Such diversity produces an enrichment of the literary in the way it relates to history.

Keywords: Writing, graffiti, performances, pandemic.

El acontecimiento

El 18 de octubre de 2019 una noticia temprana impactó la jornada. Un grupo de estudiantes secundarios, organizados, saltaron masivamente las vallas de contención del Metro, en una estación céntrica, en protesta por un alza menor en el valor del pasaje (\$30). Al grito de “evade”, iniciaron una acción de protesta, llamando a la población a no pagar la tarifa; sin embargo, esta vez no fue una más de las que cada semana ocuparon, en los últimos años, el centro de Santiago. Treinta pesos escribían treinta años de abusos reiterados. Como un rayo prendió el fuego, concreto y mítico: algunas estaciones se vieron arder y simultáneamente la represión policial actuó su rol de verdugo del pueblo. Un espíritu épico latió en las calles, había comenzado algo que no cesó de manifestarse a diario, durante cuatro meses. Día a día. Se había desatado una revuelta que en marchas, performances, bailes callejeros, acciones de arte y lenguaje invadió los espacios públicos. Una batalla por justicia se había declarado, la ciudad se hizo página, los muros asépticos del orden neoliberal se llenaron de signos y palabras: frases, imágenes, grafitis, *stencils*, consignas. Figuras culturales como el escritor Pedro Lemebel, la poeta Gabriela Mistral y la dirigente comunista Gladys Marín comparecieron como íconos de diferenciación con el sistema actual. El pueblo emergía nuevamente, “plenificando” de sentido la ciudad. Palabras, cuerpos, bailes, canciones compusieron una teatralidad estética y política inédita en la ciudad capital y en otras ciudades que replicaban la protesta social. Miles y miles salían a las calles. Todo parecía innovador en la forma de hacer política en movimiento social; en el afuera de la institucionalidad: jóvenes, alegría, ausencia de partidos políticos y de líderes que capitalizaran la movilización. Otras banderas de colores: gay, mapuche, feministas enfiestaron la ciudad, que luego fue ensombrecida con la represión y la violencia de estado. En el curso de los días, mientras la protesta consolidaba su legitimidad, decenas de jóvenes fueron enceguedidos por bombas lacrimógenas y balines, mujeres vejadas sexualmente y violadas, miles de detenidas/os con brutal violencia llenaron las comisarías, mientras la calle seguía tronando. Por la dignidad del pueblo.

Un Estallido social, informaron los medios de comunicación. Revuelta, insurrección, asonada, explosión, se decía. Analistas políticos y sociólogos intentaban precisar la singularidad del acontecimiento. Emergido desde el corazón de un país abusado y engañado por un sistema económico y político que no cumplió su promesa, sino que benefició solo a unos pocos, el escenario de la calle ocupada se transformó en un desafío a la política y el pensamiento. ¿Quiénes eran los manifestantes? ¿Dónde situarlos más allá de su rabia y su deseo de justicia?: respuesta desesperada para un hecho social que no calzaba con los discursos oficiales. “Chile es un oasis entre los países latinoamericanos”, había dicho unos días antes el presidente de la República, que insistía en cifras y proyectos auspiciosos, sin escuchar las voces de la calle y las reiteradas demandas sociales. Sociólogos, filósofos, politólogos y mentes pensantes afanosamente competían por encontrar un concepto que precisara la ocurrencia del fenómeno que vivíamos.

Se organizaron conversaciones en las plazas públicas, se llamó a cabildos. La demanda fundamental se hizo oír. *Nueva Constitución, Asamblea constituyente*. La *vox populi* quedó resonando. La democracia implantada sobre la herencia de la dictadura militar hacía crisis; después de 30 años, la Constitución del 80, emblema del autoritarismo, debía ser cambiada. No más modificaciones, no más reformas, *Nueva Constitución* fue la demanda más fuerte.

Este acontecimiento único —en democracia— no pudo nombrarse con precisión. Anomia para algunos por lo inédito de su forma y composición, el pueblo continuó llamándolo Estallido, como forma de enunciar un estado de crisis social y política de importancia.

La pandemia

En enero de 2020, en medio del verano y de la continuación del Estallido, se tuvo noticia de una situación sanitaria que se expandía desde Asia hacia Europa; luego a las Américas, África y Nueva Zelanda, amenazando al planeta. Una vez más un virus hospedado en un animal, esta vez un murciélago, en la ciudad china de Wuhan, había mutado en el ser humano, produciendo una enfermedad respiratoria altamente contagiosa. Con ritmo y rumbo global inusitado, los contagios se expandían de manera geométrica. Algunos países anunciaron periodos no previsibles de tiempos de reclusión, cuarentenas, aislamiento social y peligro de enfermedad extendido universalmente. En el mes de febrero, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró la pandemia. En marzo llegaba a Chile el coronavirus, agente de la enfermedad llamada COVID-19. El contagio se había extendido mundialmente a una velocidad inusitada. Se cerraron fronteras; entrábamos en una crisis sanitaria global.

Crisis y literatura

El enunciado de esta convocatoria, Crisis y literatura, me obliga a pensar sus posibles engarces a partir de preguntas que convocan esa conjunción signifiante: abrir preguntas por la literatura como lenguaje particular para nombrar y decir una crisis, apela a las formas posibles de hacerse cargo, de dar cuenta, **de dar sentido; de cómo simbolizar** un estado de crisis. Dice de producciones de lenguajes, del lenguaje mismo y de las formas de representación: de narrativas, de poéticas; Mi mirada abre una pregunta fundamental: ¿cómo producir escrituras de una crisis, cómo escribir el afuera social, abierto, estallado? ¿Cómo decir el adentro cerrado, la casa, el encierro privado, la enfermedad que en cuarentena sustituye a la calle? Los cuerpos desplegados en lo público, los cuerpos recludos en la privacidad ¿En qué géneros literarios escribir? ¿Qué lenguajes? ¿Qué relaciones posibles es posible construir entre ambas crisis?

Una crisis, estallada o declarada, según los espacios que convoca, revela una presión acumulada de signos que explotan, que se esquilan, se dispersan, se apartan de sus derroteros establecidos. Estallan. Metafóricamente una crisis actúa como una barricada, detiene la ruta simbólica que conduce los sentidos de aquello que ha entrado en crisis, obliga a alterar el curso espacial o temporal de las cosas ¿Qué podría significar, entonces, hablar de crisis en una convocatoria que conjuga crisis y literatura?: ¿Literatura en tiempos de crisis? ¿Crisis de la literatura y sus formas, en crisis? ¿Cómo **escribir** la crisis, o las múltiples crisis por la que atraviesa la sociedad y la literatura, como conjunto de formas y categorías (insuficientes), que pueda dar cuenta en el lenguaje, con palabras que hablen la crisis? ¿Existe algo así como literatura de la crisis? Necesariamente la pregunta por la literatura nos conduce a la historia, en tanto la literatura produce narrativas de lo real.

A partir de esa pregunta primera por la forma de nombrar un estado de crisis, propongo pensar en escrituras que construyan espacios literarios en su forma de decir: múltiples, fragmentarias, discontinuas; actos de libertad que, fuera o dentro de los márgenes de la institución de la Literatura, intenten enunciar o referir situaciones, anécdotas, imágenes, sensaciones, experiencias, subjetividades. Modos de pensar y formas que en consonancia con lo que podría significar una palabra en crisis, busquen construir narrativas y/o poéticas disruptivas, en exploración, fuera de categorías previamente fijadas.

“Crisis es juicio”

Crisis ha sido uno de los signos de este tiempo: crisis social, crisis sanitaria, crisis política, crisis económica como efecto de las anteriores; se oye en la televisión, en la prensa, en redes sociales, en las conversaciones.

Crisis que afecta a todas las economías del cuerpo como materialidad que cursa la existencia: cuerpo individual y cuerpo social, vida y muerte ponen en circulación interrogantes que aparecen (parcialmente) comparables: un estallido social que se escenifica como un movimiento, una revuelta, un levantamiento “inesperado” que representa la producción de un nuevo cuerpo social, una salida pública hacia los otros, otras, una forma de acción política como experiencia vital, una producción de comunidad. En su revés una pandemia representa la caída del cuerpo, la enfermedad, el miedo y la muerte, el repliegue que aísla y separa. Ambas crisis conjugan expansión y reclusión, construcción y disolución de comunidad en un solo movimiento.

De crisis, dice el *Diccionario Crítico Etimológico* de J. Corominas: “Momento decisivo en un asunto de importancia; Del gr. *krísis* ‘elección, decisión’, deriv. de *krin*” yo decido, separo, juzgo”

Entre las acepciones modernas de la palabra crisis, la Real Academia Española, refiere: “Mutación importante en el desarrollo de otros procesos ya de orden físico,

ya histórico, ya espirituales. Situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese. Situación dificultosa o complicada”.

Por su parte el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora señala:

El sentido originario de “crisis es juicio” (en tanto que decisión final sobre un proceso), elección, y, en general terminación de un acontecer en un sentido o en otro [...] La crisis resuelve, pues, una situación, pero al mismo tiempo designa el ingreso en una situación nueva que plantea sus propios problemas. En el significado más habitual de crisis es dicha nueva situación y sus problemas lo que se acentúa. Por este motivo suele entenderse por crisis una fase peligrosa de la cual puede resultar algo beneficioso o algo pernicioso para la entidad que la experimenta. En general no puede valorarse *a priori* una crisis ni positiva ni negativamente [...] Una característica común a toda crisis es su carácter súbito y por lo general acelerado.

La escritura

Cuando se es testigo de una interrupción poderosa en lo que comprendemos como *normalidad social*, requiero volver a la pregunta por los relatos de esa interrupción. ¿Qué narrativas, en qué estructuras, y qué géneros (literarios) podrían dar cuenta de eso que nombramos crisis? ¿Cómo se construye la radical irrupción de una extrañeza en el orden de los días? ¿Qué formas, qué lenguajes dotarán de densidad a los múltiples signos que cursan la manifestación de una crisis? La espontaneidad de la emoción colectiva hace emerger significantes y materiales —visuales y verbales— que quedan vibrando en las calles y esquinas de la ciudad, dejan su sentir en panfletos y redes virtuales. ¿Qué sentidos serán extraídos de ese archivo social, elaborados y productivizados simbólicamente, en formas, representaciones y lenguajes estéticos que sobrepasen los lenguajes directos y comunicacionales con que se relata la actualidad? ¿Qué intervenciones imaginarias, o nuevos imaginarios sociales y culturales podrán ser alteradores de nuestros modos de pensar? Los lenguajes periodísticos y su aparente eficacia que dice con claridad y transparencia, que sobreinforman e interpretan con celeridad, en sus particulares registros variables, diversas situaciones, parecen no bastar para construir los sentidos profundos del acontecimiento señalado; mis preguntas intentan internarse en el espesor con que la lengua elabora y figura narrativas legitimantes de signos que trascienden el presente, permaneciendo vigentes en otros momentos, para ser leídos después, como símbolos, señales y huellas de época. Mucho de lo que sucede en una crisis queda sin ser nombrado. Solo escrituras de factura singular podrán percibir o intuir ciertos titubeos, gestos, alegrías y padecimientos (pienso en los ojos cegados por la violencia policial) que hagan acto de presencia en el lenguaje, que recojan y (ahora o después) textualicen ese “no sé qué que queda balbuceando”, como dice el poeta místico español San Juan de la Cruz.

Pienso entonces en políticas de escritura que se centran en la potencia de la palabra, en su valor ético/estético, en la búsqueda de imágenes, de formas de lenguajes que exploran, y experimentan su propia crisis frente al acto de nombrar y referir mundos, podrán producir el estallido de un nuevo poder de decir. Pienso en textos (im)posibles, en que el lenguaje resplandece y hace estallar sentidos que permanecerán en la historia. La crisis de lo real necesariamente afecta al lenguaje, lo pone en crisis; hace evidente la banalidad de lo consensuado (ya dicho), circulante en narrativas de la comunicación directa (informativa, descriptiva, tautológica) que no sorprende. Confío en los y las trabajadoras de la lengua, en sus búsquedas de escrituras arriesgadas, no sometidas a formatos fijos; lenguajes que se interroguen a sí mismos sobre cómo hablar una crisis. Pienso en la voz de alerta de una palabra pensante y sentida; comprometida. Cuando se trata de narrar o significar lo inédito, quizás haya que buscarlo en lo aún sin nombre que guarda la propia lengua, en su reserva, en sus sedimentos: su archivo. Pienso en la potencia de mixturas de formas y registros de hablas que movilizan a su vez otras formas de leer y escuchar; textos que movilicen al lector, lo inquieten. Pienso en búsquedas de lenguas y hablas que doten de sentidos y juicio a los signos de estos tiempos, lenguajes que surjan en los márgenes de la literatura.

Cuántos *papers* leeremos, cuántos textos sociológicos, filosofantes, informativos, periodísticos que intentan e intentarán poner nombre, explicar, definir, sintetizar o describir lo real, aún sin nombre; lo nuevo y novedoso; lo que produce ese excedente de sentido que queda en un tartamudeo, en un murmullo, un trastabillón de la lengua, a veces un sonido —aún sin cristalizar— en las conciencias. Lo nuevo: la relación entre la lengua y lo real se devela en la necesidad de una palabra inaugural que pueda referir lo inquietante de la incertidumbre que la crisis abre, que reverbera e incomoda al sentido. Anuncio de un sentir que no puede aún ser fácilmente enunciado.

Los géneros literarios

Normados históricamente, han relacionado las formas —narrativas, dramáticas o poéticas— al carácter de los acontecimientos, han construido narraciones con ritmos y tonos regidos según categorías y rangos de los sujetos y sus hablas; fijaron los relatos al orden del tiempo y los espacios. Así pudimos saber de “cantos de amor y gentileza”, de relatos y novelas fundacionales y de héroes cercanos a los dioses antiguos en las formas de la épica, la tragedia; acontecimiento y lengua fundidos en la solemnidad de quien lo mereciera. Sin embargo, la modernidad desalojó del mundo el heroísmo y no hay ya formas ni normas para contener al sujeto moderno, escindido, habitado por las contingencias de un mundo cada vez más complejo y vaciado de sentido trascendente. La obsolescencia de lo grandioso tiene efecto en narrativas que requieren de lenguajes nuevos, propios a las contingencias de lo cotidiano. Pienso entonces en escrituras diversas y múltiples, en desobediencias y búsquedas, fuera de ordenanzas

fijas. Narrativas sensibles a los estados y espíritu de los sujetos y su ánimo inquietado. Narrativas inciertas que transiten desde la superficie a los cimientos de la lengua. Poéticas y relatos que ejercen renaceres de lo literario.

Los géneros clásicos buscaron armonizar mundo y lengua. Produjeron figuras, formas exactas; adecuaron normativas y proporciones a los modos de narrar aquello que requería registros precisos, enriqueciendo la tradición que ha permanecido para brindar la ocasión de ser interrumpida por otros tonos de lenguajes.

Los sujetos modernos, complejos, escindidos, en persistente crisis de sentido ya no son fácilmente asibles: heroísmo y villanía, deseo y poder constituyen experiencias revueltas que en registros solemnes o coloquiales —quizás vulgares o marginales— necesitan ser representados en mezclas de lenguajes y modos narrativos, en hibridaciones y alteridades necesarias a las voces que hablan en los textos. Los lenguajes exigidos en ciertos tiempos para narrar acontecimientos épicos, solemnes o trágicos que solo podían ocurrir a ciertos sujetos superiores, y que hoy ocurren a cualquiera, ameritan otras singularidades y otras diferencias. Por ello se ha hecho evidente la muerte de las purezas y las totalizaciones escritas por los “grandes” realistas: narradores o poetas que produjeron en su forma de escribir la jerarquía y la autoridad de su saber y su palabra. Ya no se cree en esos grandes textos verdaderos. Nuevos sujetos antes no escuchados, minorizados, devaluados por las jerarquías sociales han reclamado voz y palabra para amplificar el coro terrenal, desde cuerpos y existencias validadas por la emergencia de sus (otras) palabras: (mujeres, homosexuales, sujetos trans, minorías étnicas, culturas de la calle, emigrantes). Sujetos *raros*, sin patria en la lengua.

Testimonios, crónicas, cartas, palabras sueltas, memorias; variedades escriturales que desde recados a recetarios vuelven creíbles representaciones fragmentadas de épocas, en una desjerarquización de las distancias entre géneros y formas, entre lo tradicional y lo que adviene, sin que sea advenedizo, validando su palabra en una verdad construida estéticamente. La pregunta es por lo literario contemporáneo (más que por la literatura), por la necesidad de producir representaciones sustitutivas de las formas canónicas que parecieron, alguna vez, inamovibles. El efecto estético está en la escritura, en el acto creativo que busca y ensaya, sueña e imagina; se arriesga, combina y explora formas acordes a lectores nuevos y nuevos modos de observar cambios en el sentido de lo que entendemos como pensamiento literario. Quizás sean los tiempos de crisis en los que florecen escrituras otras que las ya instaladas; tiempos de mutación, de procesos. Escribir en estado de crisis requiere de la facultad de juzgar lo que se escribe al escribir. La escritura es el saber del escritor, la escritora.

En tiempo de crisis, como la que hemos vivido cuando lo real sorprende, cuando la existencia se acelera y se detiene en el mismo movimiento, la lengua se despliega, exige alertas y detenciones para decir lo aún no nombrado, no narrado; se interroga y busca cómo: extrae del archivo de formas conocidas pero olvidadas, desechadas o consideradas obsoletas. Una crisis puede ser tiempo de borraduras genéricas y disci-

plinarias; de libertades, de cruzar lenguajes y fronteras, de incorporar otros registros de hablas; la crisis es tiempo de riesgo y prueba. Entonces, tal vez se hace necesario volver a mirar tradiciones, recombinarlas o, tal vez, solo inventar y mezclar; alternar y alterar modos de representar.

Mi pregunta por la escritura y los modos de narrar la crisis quiere insistir en poner en valor y estimar que el trabajo en el lenguaje, junto al pensamiento de lo literario, escribirá —o propondrá decir— en multiplicidad significaciones de este tiempo.

Crisis de la lectura

Las nuevas tecnologías de la información que lenta e inevitablemente parecen desplazar la cultura del papel a la pantalla, han trasladado el interés de la letra a la imagen; se ha pasado a priorizar la comunicación virtual con distancia física, sin cuerpo, sin sensorio. Ahora en crisis sanitaria, en aislamiento, se va a una conferencia, trasladándose del living al escritorio o poniendo el computador sobre los muslos. (Gabriela Mistral escribía sobre una tabla que ponía en sus piernas y no sabemos el tiempo que demoraba en escribir un poema, solo sabemos que corregía mucho y que volvía y volvía a escribir en el papel, con el lápiz en la mano, a mirar y mirar el texto; posiblemente a tocarlo). En cuarentena, asistimos al consumismo cultural virtual; mirar conciertos, ópera, teatro en pantallas; recorrer virtualmente museos, participar de debates, conferencias y conversaciones —o conversatorios—. Las vidas encerradas se preservan del contagio. Está permitido acercarse a la cultura, sin experiencia de contemplación ni contacto cercano con otras/os, sino solo mediatizado por el brillo del dispositivo. Las horas transcurren allí, frente a los rectángulos de la televisión, el teléfono o el computador —con la vista fija—, mirando y escuchando solitariamente lo que fue, alguna vez, una actividad social de guiños y encuentro, de miradas y movimientos; desplazando la lenta y fantasiosa concentración de la lectura a la virtualidad de imágenes que suceden rápidas, simultáneas. La presencia virtual hace comparecer rostros en encuadres, dispuestos aleatoriamente en claros u oscuros, a quienes miramos mientras nos miramos entre los demás, algunos desaparecen instantáneamente mientras otros brillan con la luz artificial que une y distancia en una simulación fantasmática de tiempo presente y tiempo virtual, como si fuera el mismo: fondo blanco, fondo negro. Me ha sorprendido oír decir a amistades y conocidos, lectores adictos algunos, que han perdido la concentración para la lectura, que “en cuarentena no he leído”, anunciando así, sin saberlo, una transformación imprevisible de la propia subjetividad.

Hay una épica

En 1986, la crisis a todas las formas de convivencia social desatadas por la dictadura de Pinochet hacía sentir duramente el terror de los aparatos represivos. Entonces nos preguntábamos cómo se escribirá la novela de la dictadura. La pregunta, por cierto mal planteada, no tuvo respuesta, no podía tenerla. No puede haber respuesta a esa pregunta, los relatos totalizantes han entrado también en crisis. No hubo solo una novela, sino múltiples relatos, memorias, fragmentos. Recuerdo la (entonces) controvertida escritura de Diamela Eltit, particularmente sus novelas iniciales: *Lumpérica* (1983) y *Por la Patria* (1986), escritas en la oscuridad de la desolación dictatorial. En ese tiempo, cuando Chile se debatía en la ferocidad de la dictadura militar, comenzaron las primeras protestas que llevarían al fin de la dictadura.

Diamela Eltit, escribió en su segunda novela *Por la Patria*:

Hay una hazaña que no puedes ni podrás con nada desmentir

Hay una épica. Surgida de la opresión y destello del linchaco.

Eltit, experimentando en un nuevo texto de escritura de la novela, tramó estructura y producción de lenguaje para nombrar otra lengua y otra heroína. Escribe una épica popular. El nombre de la princesa indígena Coya/Coa acumula en su contigüidad significativa dos sentidos ajenos a la tradición del género: el rango de la heroína y el del lenguaje. Solemnes ambos —el héroe y el lenguaje— en la tradición clásica, son desplazados hacia lo impuro de lo indígena, lo femenino y lo popular. Eltit cruza fronteras para articular una épica latinoamericana que escribe una gesta fundacional en la lengua del hampa y en el nombre de una mujer, cuyo nombre evoca el de una princesa indígena: Coya/ Coa se levanta, desde sus ancestros mestizos, en una acción colectiva y heroica. El enfrentamiento al poder omnímodo de los generales se escribe en lenguaje popular y delictual, emergido en los márgenes de la ciudad. La épica es conducida por una comunidad de excluidas que avanza desde lo profundo del eriazó hacia el centro del poder. Otro poder, otra sujeto, otras hablas avanzan y quiebran los centros de control. La mezcla de registros de hablas femeninas, populares, delictuales utilizada en la cita del canto épico explicita la búsqueda de Eltit, su escritura refunda el texto de la novela chilena.

En un texto escrito en plena dictadura, época de confinamiento social, del pensamiento, de los cuerpos, de la política, Eltit —en clave de la épica— explora modos de construir una ficción narrativa en tiempo de crisis. Desde esa localización temporal en que se desbordan los límites del cuerpo individual, hacia el lenguaje del deseo social, la autora experimenta en una estructura narrativa alteradora de la solemnidad del género una textualidad coherente con la forma y los sentidos que la narración despliega. El grito marcial que da título a la novela, *Por la Patria*, abre una política de recuperación de la ciudad usurpada. El enunciado administrado por el poder militar levanta el grito, que lo popular recupera para uso de un alzamiento de

mujeres. Enunciación simbólica de una realidad que resignifica y recupera para uso femenino una tradición heroica, creada para el servicio del *epos* patriarcal. La mezcla de géneros literarios —épica y novela— articula tradición e innovación; la consigna de gloria fundacional en habla coa hizo productiva en la elaboración poética de Eltit una particular “narrativa ético-política” para alterar en su escritura la forma de la novela chilena. Eltit habla una crisis política desde una particular estética escritural. Algunos rasgos épicos inscritos en una narración fragmentada e inusual inscriben una incursión colectiva de lo femenino en lo público y en el espacio del poder político.

No pienso que la literatura y el arte sean anticipatorios o que posean la facultad profética que se asigna a los discursos inspirados por algún demiurgo de la verdad, pero su archivo es un depósito de modelos y formas de significar el mundo. En otros textos Eltit ha recurrido a la estética barroca, en la escritura prolífera y excesivamente figurada que nombran la marginalidad social —*Vaca sagrada* (1991)—, o utiliza recursos de los códigos del amor cortés para referir el amor de los locos, en un manicomio pobre de Chile (*El infarto del alma*, 1994). Su escritura escenifica en algunos textos la absorción de las dificultades para decir lo nuevo de situaciones de crisis (política, genérico-sexual, literaria, social...) en sus modos de elaborar escritura literaria y pensamiento.

El grafiti

El Estallido social puso en escena una proliferación de cuerpos, discursos, hablas, movimientos en una operación de apropiación urbana. Oralidad y corporalidad ocuparon calles y barrios en acción política única. Los primeros textos de este acontecimiento se escribieron en las paredes. El grafiti ocupó los muros con consignas, proclamas, citas, poemas, denuncias, llamados y demandas; apelaciones múltiples a la manifestación pública conjugaron una aguda y explícita crítica al sistema social y político: “Chile despertó”; “Hasta que la vida sea digna”; “Hasta que la dignidad sea costumbre”; “Sin miedo”; “Los muros también gritan”; “No los perdones, saben lo que hacen”; “No hay pintura que borre la injusticia”; “Policía maldita, Mamita bendita”; “Practica la venganza”; “Chela + rebelión” y “Liberación total” fueron textos que capturaban la mirada.

El grafiti desplegó su lenguaje poético político. La ciudad se volvió texto de lengua callejera, habla juvenil de resistencia institucional, vocera de las voces desoídas, se hizo escritura en aerosol, en imágenes, en *stencils*, en una estética mural que nos recordó las brigadas revolucionarias callejeras de los años 70 y 80. Las paredes antes blanqueadas y limpias, reflejo de la asepsia y la impersonalidad, del control que ejerce la propiedad privada sobre los gestos populares, se llenaron de colores, de manchas, de palabras sucias, bastardas, superpuestas unas sobre otras; de nuevas grafías generando textos, onomatopeyas y significantes inusuales a veces difíciles de

descifrar. Los signos han quedado ahí (a pesar de la borradura que se realizó durante la pandemia), permanecen en el imaginario: Poesía escrita palabra a palabra apela a la curiosidad del paseante a descubrir y/o inventar su carga de sentido ¿Quién habla en esas palabras, en esas voces? Podría referir aquí al pensamiento poético de Mallarmé —fuera de contexto— cuando intuye (en el poema) que una obra no remite a quién la habría escrito; no hay poeta, no hay escritor que hable ahí. Estas escrituras están allí para mostrarnos la relación de la palabra con la historia. Los acontecimientos de la historia vienen a ser testimonios de su tiempo y la palabra una forma que pregunta por la literatura, por el lugar que esta ocupa en cada tiempo histórico.

La calle, página del pueblo, habla —poéticamente— en la ciudad, para contradecir las censuras del poder de los medios de comunicación privados y la prensa oficial, para burlar al mercado que exige al texto ser vendible. Imborrable permanece en el grafiti la memoria de una revuelta popular, material que da curso al pensamiento. En registros diversos: lenguaje culto-poético, poético-popular, denuncia social, arenga, el grafiti escribe un texto que construye una ética de justicia social en los muros de Santiago, capital de Chile. Será a su vez material generoso de otras producciones visuales y textuales.

Un violador en tu camino

Producto del trabajo de colectivos feministas en todo el país, en mayo de 2018 se habían producido masivas denuncias de abusos sexuales de académicos a estudiantes. El movimiento llamado “Mayo feminista” fue experimentado como una nueva “Ola feminista” que, en esta ocasión, hizo visible una práctica naturalizada de abusos al interior de las universidades chilenas. La noticia abrió un candado histórico del poder y el abuso patriarcal ejercido en el cuerpo de las mujeres.

En noviembre de 2019, el colectivo feminista de la ciudad de Valparaíso Las Tesis llamó la atención sobre la violencia sexual y la violación como práctica abusiva del poder del Estado. Durante el Estallido social, una vez más, se había denunciado la violencia de género y sexual ejercida en contra de las mujeres: desnudamientos, sentadillas, insultos, violaciones. Las Tesis realizó una puesta en escena callejera, una performance en que una canción, un baile de las cuatro integrantes del colectivo tuvo un impacto inesperado. En pocos días se convirtió en un fenómeno nacional y luego mundial. Replicado en diferentes ciudades de Chile, incluido un evento con 10.000 mujeres bailando frente al Estadio Nacional (lugar emblemático de cultura de defensa de los DD. HH.), fue también cantado y bailado en Berlín, Nueva York y Estambul, entre otras ciudades. En septiembre de 2020, la revista *Times* destacó a Las Tesis entre las cien personas más influyentes del mundo ese año.

Acción de arte callejero y activismo feminista, apoyada en el texto de la canción *Un violador en tu camino*, muestra que el Estado patriarcal permite, impunemente, la violencia de género:

El patriarcado es un juez / que nos juzga por nacer. Es la violencia que no ves / el femicidio / la violación [...] Y la culpa no era mía / ni dónde estaba / ni cómo vestía [...] El Estado opresor / es un macho violador [...] El violador eres tú / son los jueces / son los pacos / el presidente [...] y la culpa no era mía [...].

Acto poético-político emanado de un texto para ser bailado y cantado, anunció la irrupción de un simbólico feminista en el Estallido; denuncia la violación como un dispositivo de poder patriarcal que se ejerce con impunidad. El Estado hace posible esta violencia con su negligencia: jueces, policías feministas y el presidente figuran como cómplices. La mujer es inocente siempre. “El violador eres tú”, señalan las *performers*, levantando una mano que indica hacia lo alto, lugar del poder.

Himno, lírica militante, arenga feminista, el texto de *Un violador en tu camino* conjuga pensamiento teórico —particularmente, según sus autoras, cita a la antropóloga argentina Rita Segato— con activismo político —de ahí el nombre del colectivo—. Su texto se fundamenta en una de las tesis del feminismo que denuncia una convicción masculina, la posesión del cuerpo de las mujeres, como uno de los fundamentos del patriarcado. Las Tesis inscriben performáticamente una verdad feminista y cultural identificatoria para la mayoría de mujeres: el miedo ancestral a la violación que acompaña la existencia femenina. La violación es un acto político, un ejercicio de poder amparado en la cultura que concibe al cuerpo femenino como cuerpo disponible a la satisfacción del deseo masculino. Femicidas, jueces, presidentes se amparan en la indolencia del Estado, en la falta de leyes que penalicen los delitos de violencia sexual. El texto pone énfasis en la inocencia y la libertad de las mujeres: “Y la culpa no era mía / ni dónde estaba ni cómo vestía”. La performance ha escrito por primera vez un canto que elabora y resignifica el imaginario del ejercicio del poder sexual como delito. La autonomía del cuerpo femenino comparece en el baile como poder y libertad.

El 8 de marzo de 2020, como cada año, una gran marcha pública conmemoró el día internacional de la mujer, esta vez 1.200.000 personas salieron a la calle. Sin saberlo entonces, esa marcha, la más grande de la historia de las marchas convocadas por el feminismo en Chile, cerraría el ciclo del Gran Estallido social. A partir de ese momento, se encerraría la vida urbana en cuarentenas, controles sanitarios, límites comunales; el miedo ordenó la reclusión en la vida privada. Chile, país pobre, con un sistema hospitalario precarizado por las privatizaciones, generadoras de desigualdades, donde existe una salud para ricos y otra para pobres, sufriría importantes cifras de mortalidad y contagios. La crisis sanitaria ocupaba la escena pública, haciendo visibles la verdad de las demandas económicas; se aproximaba hambre y cesantía.

Hambre

La palabra hambre constituyó, en el mes de agosto, una verdad iluminada. Proyectada por el estudio de arte y diseño Delight Lab en una instalación visual sobre el edificio Telefónica, uno de los más altos y emblemáticos del sector de Plaza Italia, configuró una imagen de gran impacto público. La potencia de su brillo metálico en las enormes letras decía y mostraba aquello ocultado por los discursos triunfalistas de los apologistas del neoliberalismo, la pobreza y la necesidad. Solo un par de días pudimos recibir el efecto de su sentido social y político; sus autores debieron poner un recurso de protección para esclarecer la censura con que seis focos venidos de alguna ordenanza superior invisibilizaron la proyección. La instalación desapareció rápidamente.

Una palabra solitaria, un signo fuerte escrito en letras mayúsculas de gran tamaño, proyectadas en una luz fría, tuvo el poder de representar, de volver a hacer presente, el imaginario del hambre como realidad que persiste socialmente en Chile. Al simbolizar una verdad poderosa del estallido social, la imagen expandió su significación al signo dignidad. Ambos —hambre y dignidad— han producido el sentido más fuerte y movilizador del estallido social.

Dignidad

La palabra dignidad había comparecido en los primeros grafitis durante el estallido. Se leyó en distintos barrios y calles, como expresión íntima de una herida social. Simultáneamente, sin autoría conocida, ni saber cómo sucedió, el histórico centro urbano de festejos y duelos populares, el centro de la protesta social, en Santiago, la Plaza Italia o Plaza Baquedano, comenzó a ser llamada Plaza de la Dignidad. El nombre anónimamente surgido de la multitud —*vox populi*— comenzó a hacerse costumbre. Nadie sabe de dónde vino, ni cómo la dignidad llegó a ser un significante propio para nombrar el espacio más elocuente del Estallido.

Originada en la historia de demandas ciudadanas, contra los abusos de poder del capital desregulado, de la pérdida de derechos sociales, de denuncias por el desmantelamiento de la salud y la educación pública, de las colusiones de las empresas, la dignidad se volvió significante de demanda ciudadana contra las formas con que el “capitalismo salvaje” somete a la nación, después de treinta años de democracia. La palabra encuentra sus sentidos en la inscripción de un deseo fuerte y poderoso para nombrar la esperanza diferida por la transición. La dignidad se inscribió en el nombre de la plaza pública.

Plaza de la Dignidad

De pronta aparición, el libro *Plaza de la Dignidad*, de la poeta Carmen Berenguer, es un conjunto de textos surgido en la inmediatez del estallido, crónicas, fragmentos y poemas que, en una mezcla de géneros y registros, recorren las sucesivas manifestaciones que han hecho de la Plaza Italia un escenario de historia y memoria política. Su escritura conjuga ritmo y tono poético con narratividad y hablas de diversos sujetos de la calle. El texto de Berenguer señala que literatura e historia no son separables. La crónica poética, tanto como el poema en registro narrativo y pensante, escriben lo personal y lo político del transcurso literario que Berenguer ha realizado en su exuberante producción literaria. El texto elabora pensamiento y observaciones críticas de los modos en que se confrontan deseos y demandas populares con el autoritarismo y el poder del sistema político-económico y sus prácticas. Nombres y figuras de la historia política del siglo xx articulan lucha y duelo, que comparecen aunados en la construcción de la memoria social. Lo contingente cotidiano y lo cultural histórico conjugan en la escritura una particular narrativa de época. Desde el título, la autora se hace cargo de la acción soberana de acoger el nombre otorgado por la voz colectiva. Sin nombre propio.

Desde el momento de este nuevo nombre, el *agora* se deja habitar por la dignidad. Berenguer la escribe. El libro *Plaza de la Dignidad* se apropia del nombre donado al lugar por la protesta social, a la antes llamada Plaza Italia o Plaza Baquedano; en el lugar es simbólica la estatua que en su centro conmemora al general Manuel Baquedano, héroe invicto —dice la leyenda— de la guerra del Pacífico (1879-1883), a quien los manifestantes vistieron con todos los signos de sus demandas y además acompañaron día a día en su cabalgadura, produciendo con ello una respuesta irreverente a la figuración del héroe patrio.

En el contexto del Estallido social la palabra dignidad ha quedado murmurando por doquier, es la expresión justa para elaborar uno de los sentidos de mayor densidad política del Estallido social. La potencia significativa de su sonido y su escritura proyecta una luz sobre el ensuciado aire santiaguino. Berenguer inscribe la dignidad en su escritura: la trae a su destino, la plaza pública; la historiza y la moviliza en el tiempo. El poema “Plaza de la Dignidad” se inicia con la declaración

La plaza de la dignidad fue nuestro sueño / imaginado en aquellos días dignos
ganados a puro martirio [...] Ágora emblemática en el estallido en el año 1949
[...] centro de concentraciones [...] vocería aguda cuando salimos en 1957 [...]
Esta plaza la planeamos con argumentos / la chillamos en todas las plazas de Chile
/ y la siento tan mía desde el día que tomamos la calle / hasta botar la tiranía.

La dignidad estallada en los días de octubre es significada en el poemario de Berenguer como símbolo que insiste en reclamar la historia de la ciudad para el pueblo al situarla en el lugar público tomado y nombrado por él. Ahí se ha dignificado la historia. La

utopía: “Hoy es domingo Diciembre a 53 días del estallido social en el Chile neoliberal / en Plaza de la Dignidad preñada de buenos augurios”.

La dignidad poetiza “la lucha barroca urbana” como escritura mural y autoral de un acontecimiento político y social. La poeta recoge el signo.

La escritura ha dado nombre a la historia en la palabra colectiva. Sin autoría, la palabra permanece y se produce éticamente en la escritura literaria.

Incertidumbre y vejez

La pandemia, en oposición a una acción pública y callejera, exige restricciones, ejerce la biopolítica a través del poder sanitario, despierta miedos, incertidumbre, obliga a cuidados con respecto a los demás; cualquiera puede ser contagioso, cualquiera puede expandir el virus. Lavado de manos, uso de mascarilla, distancia social es el mandato; la consigna “Quédate en casa”. Desde antiguo, la peste es corrupción, fetidez y muerte.

Uno de los referentes clásicos como escritura de una pandemia es la novela *La Peste* (1947) de Albert Camus. En ella el autor enunció con exactitud los efectos del mal incurable en la vida de la comunidad: “Tienen miedo”, decía el parte policial, agregando: “Declaren el estado de peste. Cierren la ciudad”. Lo primero que la peste trajo a los ciudadanos de Orán fue separación y exilio, familias que no podrían verse, “todos eran prisioneros de la peste, todos debían adaptarse a ese inopinado exilio”, porque, como enuncia el cronista, “todos habían muerto de la peste, aunque nadie sabía cuántos habían muerto de la peste”. La peste era sobre todo cosa de los vivos, interrogantes a las formas de vida, a las transformaciones de las relaciones, y de las subjetividades, a las oportunidades y dispersiones que esta provocaba; los enfermos, los pacientes que habían sufrido los estragos de la enfermedad en el cuerpo no habían dejado testimonio, porque ellos, únicos sabedores del mal, los que morían, no podían contarle “arrojados sin transición al más espeso silencio de la tierra no había tenido tiempo de nada”. Los testigos perfectos, dice el filósofo G. Agamben refiriéndose a los exterminados por el holocausto judío, son aquellos que ya no pueden dar testimonio. El efecto de la peste en la novela es totalizador.

Leer hoy *La peste*, a casi un siglo de su publicación, actualiza la vigencia de su texto por la forma en que la narración de la enfermedad contagiosa e incurable vuelve a levantarse como un mal que acechará por siempre a la humanidad. La peste amenaza: castigo, plaga, aparece en coexistencia intermitente con lo humano. Los signos con que Camus la escribió han resistido el paso del tiempo en su producción significativa: separación, prisión, exilio, muerte, hablan de la (dis)continuidad histórica de una de las formas más arcaicas del mal que quiebra y destruye la comunidad en sus estructuras socializantes: traída por las ratas o por un virus, la peste refiere a un conocimiento arcaico que el texto de Camus nombró en el modo narrativo de una novela. La novela tiene, por cierto, una trama y un lenguaje de mayor densidad en las figuraciones de

sus protagonistas, en la elaboración de disputas discursivas entre lo laico y lo católico, lo existencial y lo trascendente, las motivaciones de las conductas individuales y sociales en una situación de crisis. Para efectos de este texto me ha interesado tener a Camus como una referencia significativa para comprender un tiempo que retorna. Ha sido una relectura que sin pandemia no habría hecho.

La poeta Soledad Fariña refiere a la pandemia desde el lugar de un cuerpo expuesto, precarizado por la conciencia del paso del tiempo. En su poema, aún no publicado, *Incertidumbre* (2020) la voz poética, al mirar una flor que recuerda en su forma la imagen del coronavirus, se pregunta, en una fugaz escena callejera, a la salida de la estación de Metro, “Qué es un virus”. El poema despliega una cadena interrogante, productiva de la particular situación de separación y distanciamiento que el virus instituye en la vida de la comunidad. La escritura muestra cómo nada queda de afectividad en lo que fueran los hábitos sociales.

No hay respuesta. Solo barbijos, mascarillas, guantes
 ¿Abrazos? (no) ¿Caricias? (no)
 ¿Piel contra piel? (Jamás!)
 ¿Tocarse los labios? (no) ¿Siquiera levemente? (no!).

Solo dos vagabundos, “sin mascarilla ni guantes”, cual *Homo sacer* del presente, disponibles a la muerte y la violencia, desafían a la hablante

Ofreciendo por cien pesos una oferta de vendajes inmundos
 Dudosos me miran, ríen / ¿Se atreverá esta abuela?
 Su risa cálida se extiende más allá de cualquier miedo / o pavor a esa flor
 coronada en su redondez
 por florcitas pequeñas
 ¿Se atreverá, piensan, a desafiar a la muerte
 palpando con los dedos —los labios, los ojos— los pétalos suaves
 de esta flor que elegimos
 hace ya tanto tiempo?¹

En una sutil referencia a un tiempo de fugacidad de la vida, el poema de Soledad Fariña, compuesto con la economía exacta que caracteriza su escritura, constituye una pregunta fundamental, por **el miedo** que se ha vuelto presencia imperante, ante la presencia del contagio; la muerte está entre nosotros. Aunque conocida, hace ya tanto tiempo, solapada, disfrazada de flor, vigila el imaginario de los más expuestos, los/as viejos/as —llamados de riesgo, por el discurso médico—.

¿Se atreverá, piensan, a desafiar a la muerte.

1 Esta versión del poema es anterior a su publicación, y corresponde a una comunicación privada entre Fariña y la autora del presente artículo.

Carmen Berenguer, por su parte, enuncia la inquietud de la existencia frente a la muerte, “De qué manera siento en este instante / en que se ha desatado una pandemia / y me obliga a pensar que hoy podría morir / y el tiempo se nos acorta”.

En una escritura de estrofa libre, el largo poema “Vejez”, del libro *Plaza de la Dignidad*, me ha llevado a pensar en la visión medieval de la vida y la muerte expresada en las “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, donde se escribe la memoria de alguien que merece ser recordado después de su vida, como contrapunto de un sujeto que se ve enfrentada a pensar y escribir una pregunta por el sentido de la vida en el pensamiento de la muerte propia, que acecha. La hablante se piensa ante la muerte en la conciencia del cuerpo, que a pesar de sus fragilidades vive olvidado de su finitud; el poema escribe el recorrido de su experiencia corporal frente al tiempo presente,

Descifrar los sentimientos que expresan los dolores / estado interior de mis dolencias / que los aumenta en estado de vejez / Aunque ha llegado de forma inusitada / no esperaba este mundo de encierro / siendo ajena a esta pandemia / hay montones en todos los rincones / eco multitudinario de terror en un amanecer temprano / en este silencio mundano se ha acurrucado la fauna [...] Que verde el mar que azul la tierra que infinita la llanura / en este innoble paraíso.

Sin un esquema previo y sin plantearme un problema específico o una hipótesis bien formulada, quise responder a la convocatoria de Patricia Espinosa —a quien agradezco su cordial invitación— a participar en este *dossier*. He querido pensar en los lenguajes posibles en que se significará este tiempo, en cómo se nombrará lo inédito que ha irrumpido en el curso de las cosas, desatando una crisis frente a las expectativas de futuro. He leído algunas producciones estéticas: textos, cuerpos, signos individuales y colectivos que me salieron al paso, permitiéndome proponer sentidos. Escritos durante o después de la contingencia, en un género tradicional o en una propuesta aún inédita, en buena o “*mala escritura*”, en papel o en otros soportes; con autorías reconocidas o en el anonimato de la calle y la voz popular, estos lenguajes hacen ver que lo desconocido, lo todavía no dicho, lo aún sin historia, se nombra en la potencia imaginaria de escrituras diversas. Más allá de jerarquizaciones y clasificaciones, mis elecciones, en esta oportunidad, indican que la intensidad de los signos constituye y produce por sí misma un enriquecimiento de lo literario, en sus modos de relación con la historia.

Referencias

- Berenguer, Carmen. *Plaza de la Dignidad*. Santiago, Mago editores, 2020.
- Eltit, Diamela. *Por la Patria*. Santiago, Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- Fariña, Soledad. "Incertidumbre". 2020.
- Las Tesis. *Un violador en tu camino*. 2019.

Enviado: 23 de septiembre de 2020

Aceptado: 4 de diciembre de 2020